



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사 학위논문

F. Chopin의
《Ballade No. 4, Op. 52》 연구

2020년 8월

서울대학교 대학원

음악과 피아노전공

최 유 리

F. Chopin의 《Ballade No. 4, Op. 52》 연구

지도교수 이 민 정

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2020년 6월

서울대학교 대학원
음악과 피아노전공
최 유 리

최유리의 석사 학위논문을 인준함
2020년 7월

위 원 장 _____ 문 익 주 (인)

부위원장 _____ 김 규 연 (인)

위 원 _____ 이 민 정 (인)

국문초록

F. Chopin의 《Ballade No. 4, Op. 52》 연구

서울대학교 음악대학원
음악과 피아노전공
최 유 리

본고는 19세기 낭만주의 작곡가 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)의 《발라드 제 4번》(Ballade No. 4 in F minor, Op. 52)에 나타나는 주제 전개 방식을 분석한 논문이다.

발라드는 원래 문학의 한 장르인 자유로운 형식의 담시였으며, 음악으로서의 발라드는 중세 시대 프랑스 음유시인들의 노래에서 그 기원을 찾을 수 있다. 14세기 아르스 노바의 대표 작곡가 마쇼(Guillaume de Machaut, 1300-1377)에 의해 대표적인 고정 형식(fixed form)이 된 발라드는 음악사에서 예술 작품으로서 중요하게 다루어지기 시작하였다.

이후 발라드는 유럽 각지에 퍼져 각 나라별로 독특한 형태의 성악곡으로 발전하였으며, 19세기에 쇼팽에 의해 새로운 기악 형식의 장르로 독립되었다. 쇼팽의 네 개의 발라드는 문학의 영향을 받아 작곡되었으며, 특히 폴란드 시인 미츠키에비치(Adam Mickiewicz, 1798-1855)의 시와 연관성이 있다. 또한 악곡 내에서 주제가 여러 음악적 기법을 통해 변형되어 등장하며 점점 발전하는 구조의 내러티브적인 특성을 가지고 있다. 이러한 서술적 양식의 기악 작품은 이후 작곡가들에게 큰 영향을 주었다.

쇼팽의 발라드 중 가장 완성도가 높고 원숙미가 넘치는 작품으로 평가받는 《발라드 제 4번, Op. 52》에는 세 개의 주요 주제인 서주, 제 1주제, 제 2주제가 등장한다. 서주는 작품 중반에 전조되어 등장하며 화성의 진행이 한층 다채로워진다. 제 1주제는 제시된 후 장식이 가미된 반복, 동기 단편과 모방기법을 활용한 변형, 텍스처 변형, 동기를 결합한 변형, 모방 대위법적 변형, 벨칸토 양식과 비화성음을 사용한 변형 총 여섯 차례에 걸쳐 변형되며 발전한다. 제 2주제는 작품 중반에서 3도 관계의 조성으로 전조되어 나타나고, 반주의 형태가 바뀌며 음역이 확장된다.

본 논문에서 이 작품에 나타나는 주제 전개 방식을 분석한 결과, 그 방식이 낭만주의 시대 음악에 사용되었던 주제 변형 기법(Thematic transformation)과 유사함을 알 수 있었다.

주요어 : 발라드, 쇼팽, 피아노 발라드, 주제 전개 방식

학 번 : 2018-23396

목 차

I. 서 론	1
II. 본 론	3
1. 발라드의 역사와 피아노 발라드 작곡가	3
1. 1. 발라드의 역사	3
1. 2. 피아노 발라드 작곡가	8
2. 쇼팽의 발라드	13
3. 《발라드 제 4번, Op. 52》 주제 전개 방식 연구	22
3. 1. 서주부	22
3. 2. 제 1주제 전개	26
3. 3. 제 2주제 전개	44
III. 결 론	51
참 고 문 헌	53
Abstract	56

표 목 차

[표 1] 쇼팽의 발라드	15
[표 2] 제 1주제 전개 방식	26
[표 3] 제 1주제부의 주요 화성 진행	29

악 보 목 차

[악보 1] 서주 제시, 마디 1-7	23
[악보 2] 서주 변형, 마디 125-134	25
[악보 3] 제 1주제 제시, 첫 번째 악구(A), 마디 8-12	27
[악보 4] 제 1주제 제시, 두 번째 악구(B), 마디 13-18	28
[악보 5] 제 1주제 제시, 세 번째 악구(A'), 마디 18-22	29
[악보 6] 제 1주제 반복, 비화성음 장식, 마디 23-36	30
[악보 7] 제 1주제, 동기 b를 활용한 변형, 마디 46-57	32
[악보 8] 제 1주제, 텍스처의 변형, 마디 58-61	34
[악보 9] 제 1주제, 내성의 변화, 마디 62-65	35
[악보 10] 제 1주제, 감7화음의 강조, 마디 66-71	36
[악보 11] 제 1주제, 동기 a, b를 활용한 변형, 마디 121-128	38
[악보 12] 제 1주제, 모방 대위법을 사용한 변형, 마디 135-151	40
[악보 13] 제 1주제, 비화성음을 사용한 장식적 변형, 마디 152-163	42
[악보 14] 제 1주제, 선율적 감7화음과 반음계적 진행, 마디 164-168	43
[악보 15] 제 2주제 제시, 마디 80-99	45
[악보 16] 제 2주제 변형, 마디 169-174	47
[악보 17] 제 2주제 변형, 음역 확장, 마디 177-184	48
[악보 18] 제 2주제 변형, 다이내믹 확장, 마디 187-191	49

I. 서론

낭만주의 음악은 균형과 형식을 강조하는 고전주의 음악과 달리 개인의 주관적 감정을 중시하였다. 낭만주의 작곡가들은 자신만의 자유로운 감정 표현에 주력하였으며, 당시 피아노의 성능이 발달하면서 표현의 가능성이 대폭 확대되었다. 이에 따라 많은 작곡가들이 낭만주의 음악의 이상을 실현할 수 있는 성격 소품(character piece)을 선호하였으며, 특히 피아노를 위한 작품이 많이 작곡되었다.

19세기 낭만주의를 대표하는 작곡가이자 피아니스트인 프레데릭 프랑수아 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)은 녹턴(nocturne), 왈츠(waltz), 발라드(ballade), 전주곡(prelude), 즉흥곡(impromptu), 마추르카(mazurka), 스케르초(scherzo), 폴로네이즈(polonaise) 등 피아노를 위한 수많은 성격 소품을 남겼다.

그 중에서 특히 쇼팽의 발라드는 피아노 음악사에서 큰 의미를 가진다. 쇼팽은 원래 문학의 한 장르인 담시를 기악곡으로 발전시켜 새로운 피아노 장르를 개척하였다. 쇼팽의 발라드 네 곡은 그의 인생에서 가장 활발하게 활동하였던 1831년부터 1842년에 걸쳐 작곡되었으며, 그의 피아노 작품들 중 가장 완성도 높은 걸작으로 평가받고 있다.

쇼팽의 발라드는 작품 내에서 주제를 다양한 방식으로 변화 및 발전시켜 나가는 것이 특징적이다. 이는 문학적 발라드에서 사용되는 유절형식과 연관이 있다. 주제의 성격을 변형시키거나 주제에 다른 반주를 붙이기 또는 주제 자체를 나올 때마다 변형시키는 등 다양한 방식으로 주제가 변형되어 나타난다.¹⁾

1) F. E. Kirby, *MUSIC FOR PIANO : A Short History*, (Portland: Amadeus Press, 1995), 김혜선 번역 『피아노 음악사 : 20세기 말까지』 (서울: 다리, 2011), 229-231.

본 논문에서 다루게 될 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》는 쇼팽의 발라드 중 가장 성숙하고 쇼팽 예술의 최고점에 있다고 평가받고 있다. 이 작품에서는 비화성음 장식, 다양한 텍스처(texture), 미묘한 화성의 변화 및 대위법적 기법 등을 통해 주제가 여러 방식으로 변형되며 흐름이 전개된다.

본 논문에서는 발라드의 역사와 낭만주의 시대의 피아노 발라드 작곡가들을 알아보고 쇼팽의 발라드의 전반적인 특징을 살펴본다. 특히 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》에 나타나는 주요 주제들을 서주, 제 1주제, 제 2주제로 구분하여 이들이 어떻게 변형되고 발전되었는지 분석해보고자 한다.

Ⅱ. 본 론

1. 발라드의 역사와 피아노 발라드 작곡가

1. 1. 발라드의 역사

발라드(Ballad)²⁾는 ‘춤추다’라는 뜻을 가진 라틴어 ‘발라레(ballare)’에서 유래한 것으로, 중세 초기에 춤을 추면서 부르는 무도곡이었다. 발라드는 원래 문학에서 자유로운 형식의 담시를 뜻하는 용어였으며, 그 내용은 영웅전설이나 인간과 자연의 대립, 혹은 가공적인 사건이나 낭만적인 이야기를 내용으로 하는, 줄거리가 있는 시를 말한다.³⁾

음악에서의 발라드는 프랑스 음유시인(minnesinger)이자 작곡가였던 남부 프랑스의 트루바두르(troubadour)와 북부 프랑스의 트루베르(trouvère)의 노래에서 최초로 볼 수 있다. 이들의 노래는 복잡하면서도 세련되고 우아하며, 가사의 시들은 주제, 형식, 표현법 등이 다양하였다. 주로 사랑에 대한 노래가 지배적이었지만 그 외에도 정치적, 도덕적, 문학적 주제, 극적 발라드와 대화, 춤곡 등이 있었다.⁴⁾ 또한 이들의 발라드 형식은 대부분 AAB 또는 AABB로 구조의 2부분 형식이며 14세기 후반에 이르러서야 2부분 형식에서 벗어나게 되었다. 발라드는 14세기 초에 무도곡의 성격이 거의 상실된 역사적, 설화적, 종교적인 요소를 지닌 가

2) 상송 발라드(chanson ballade), 발라타(ballata), 발라드(ballade)와 어원을 같이 한다.

3) *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1969), s.v. "Ballad."

4) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, *A History of Western Music Seventh Edition* (New York: W. W. Norton, 2006), 민은기·오지희 외 번역 『그라우트의 서양음악사 제7판 (상)』 (서울: 이앤비플러스, 2009), 102.

벼운 독창곡의 형태로 변화하였다.⁵⁾ 당시 트루베르들은 단성 발라드를 발전시켰으며 대표적인 인물로 아당 드 라 알(Adam de la Halle, 1230-1287)이 있다.

14세기 아르스 노바(Ars Nova)를 대표하는 작곡가인 기욤 드 마쇼(Guillaume de Machaut, 1300-1377)는 중세 시대부터 간간히 사용되어 내려오던 시의 형식들을 일정한 형태로 고정시켰으며, 이를 고정 형식(fixed form)이라고 한다. 이때부터 발라드는 룡도(rondeau), 비를레(virelai)와 함께 대표적인 고정 형식 중 하나로 음악사에서 예술 작품으로 중요하게 다루어지기 시작하였다. 발라드, 룡도, 비를레는 모두 후렴구가 있고, 보통 두 개의 악구가 등장하며 두 악구가 반복하는 순서에 따라서 형식이 정해진다. 마쇼는 세 장르의 고정 형식 중에서 특히 발라드를 즐겨 작곡하였다.⁶⁾ 마쇼는 고정된 발라드 형식을 대중화시켰다는 점에서 공헌을 하였으며, 그를 비롯한 아르스 노바 음악가들은 발라드를 다성적인 스타일로 발전시켰다. 14세기 후반에서 15세기에는 발라드가 가요형식(song form) 즉 3부분 형식으로 쓰였는데, 이는 19세기의 3부분 형식으로 된 기악 발라드의 모체가 되었다.

발라드는 15세기에 기욤 뒤페(Guillaume Du Fay, 1397-1474)와 뱅수아(Binchois(Gilles de Bins), 1400경-1460)을 비롯한 부르고뉴 악파(burgundian School)의 작곡가들과, 조스캥 데 프레(Josquin des Prez, 1450경-1521) 등에 의해 더욱 발전되었다. 부르고뉴 악파는 샹송(chanson)을 발라드 형식으로 많이 작곡하였고, 순수 기악적인 서주가 연주된 후 노래가 시작되는 특징을 가지고 있다.⁷⁾

5) *Harvard Dictionary of Music*, 앞의 글.

6) Grout 외, 앞의 책, 159.

7) Nigel Wilkins, "Ballade (i)," *Grove Music Online* [2020년 4월 9일 접속].
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001884?rskey=1vJJrD>.

프랑스에서 시작된 발라드는 이탈리아, 영국, 독일 등 유럽에 널리 퍼져 각 나라별로 독특한 형태로 발전하였다. 이탈리아의 ‘발라타(ballata)’ 역시 라틴어 ‘발라레(ballare)’에서 유래하였으며, 13세기의 발라타는 합창 후렴을 가진 춤을 반주하는 단성노래의 형태였으나 이후 점차 무도곡의 성격이 소실되며 다성 음악으로 발전하였다. 14세기 아르스 노바 시대의 발라타는 주로 시와 음악이 결합하는 방식으로 작곡되었다. 이탈리아의 발라타는 프랑스에서 발달한 비를레와는 지역적 기원이 다르면서도 불구하고 중세 후반기에는 비를레와 거의 유사한 형식을 가진 세속 노래로 정착하였다. 가사의 내용은 주로 궁정의 사랑을 나타내고 있으며, 발라타 양식으로 뛰어난 시와 음악 작품을 남긴 사람으로는 란디니(Francesco Landini, 1325-1397)가 가장 유명하다.

16세기에 영국에서 발라드는 구전된 동화나 전설 등의 내용을 바탕으로 한 이야기풍의 대중가곡을 뜻하였으며, 이 시기에 가장 많은 영국 발라드가 작곡되었다. 18세기 전반에 걸쳐 영국에서 인기를 끈 발라드 오페라(ballade opera)는 귀족 상류층의 독점물이 되어 있었던 이탈리아 오페라에 대항하여 대중 작가들이 서민들을 위해 만든 음악극으로, 그 당시 유행하던 가요 또는 아리아가 작품에 사용되었다.⁸⁾ 이후 19세기에는 영국 상류사회에서 감상적인 가곡을 가리켜 ‘발라드’라 칭하였으며, 이는 빅토리아 왕조(1837-1901)의 귀족들에게 애호를 받아 ‘빅토리안 노래(Victorian song)’이라 불리기도 하였다.

독일의 발라드는 중세 시대부터 이웃 나라들의 영향을 받았으며, 특히 영국의 대중적인 발라드를 모방하여 작곡되었다. 16세기에 독일에 서 활동하던 시인 겸 작곡가인 마이스터징거(meistersinger)들은 중세 프랑스 음유시인들을 계승하여 초기 발라드 형식인 2부분 형식으로 곡을

8) Grout 외, 앞의 책, 534.

쓰기도 하였다. 그들은 주로 사랑에 관련된 가사 내용과 바 형식(bar form)을 즐겨 사용하였는데, 이는 동일한 음악에 맞춰서 부르는 두 개의 2행으로 된 도입악구가 노래되고, 연의 나머지 부분에서는 그와 대조되는 음악이 붙여지며, 후렴 부분에서는 절정을 이루는 음악이 따라오는 형식을 말한다.⁹⁾ 이후 뷔르거(Gottfried August Bürger, 1747-1794)와 헤르더(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)에 의해 많은 예술가들과 대중들이 발라드에 대한 새로운 관심을 가지게 되었다. 따라서 당시 전해져 내려오는 발라드들이 개작되기도 하였고 새로운 발라드들이 다수 창작되었다.

18세기 후반에 발라드는 서정시 혹은 성악곡의 한 형식을 의미하였다. 이 시기에 가장 중요한 독일 발라드 작곡가 줌슈테크(Johann Rudolf Zumsteeg, 1760-1802)는 유절가곡이 대부분이었던 당시 혁신적인 가곡 작곡법이었던 통절가곡 기법의 발전에 큰 공헌을 하였다. 표현 범위가 넓은 그의 발라드는 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)와 뢰베(Carl Loewe, 1796-1869)의 발라드에 많은 영향을 주었다.

독일의 낭만주의 발라드는 18세기의 짧고 목가적인 유절형식의 리트(lied)와는 달리 주제, 구성, 형식, 내용의 폭이 넓어져 리트의 개념을 확대시키는 역할을 하였다. 또한 가사의 내용은 역사적, 종교적, 서사적인 이야기들이 주류를 이루며, 그 분위기는 주로 비극적이거나 서정적이다. 18세기 말에서 19세기 초에는 대문호인 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805) 등의 낭만주의 시인들의 시에 슈베르트, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등의 작곡가들이 피아노 반주를 붙인 가곡으로 작곡하였다.

9) Grout 외, 앞의 책, 160.

이와 같이 발라드는 19세기 초까지 반주를 가진 독창이나 합창을 위한 성악곡으로만 발전되어 오다가, 쇼팽이 피아노를 위한 발라드를 작곡하면서 기악곡에 도입되었다. 발라드라는 명칭을 피아노 음악에 처음으로 사용한 것도 역시 쇼팽이었다. 이후 많은 작곡가들이 쇼팽의 영향을 받아 순수 기악 형식의 발라드를 작곡하였고, 특히 피아노를 위한 작품이 많이 나오게 되었다. 19세기 말에는 비외탕(Henri Vieuxtemps, 1820-1881)의 바이올린과 오케스트라를 위한 발라드, 뒤카(Paul Dukas, 1865-1935)의 오케스트라를 위한 발라드와 같이 다양한 악기 편성을 가진 발라드 작품들이 발표되었다.

1. 2. 피아노 발라드 작곡가

‘낭만주의(Romanticism)’라는 용어는 문학에서 온 것이며, 보편적인 원칙과 한계를 뛰어넘은 무한함과 숭고함을 추구하는 사조를 말한다. 19세기에 산업혁명으로 인하여 정신적 풍요로움을 잃어가던 사람들은 현실로부터의 도피를 꿈꾸었고, 합리적이고 보편적인 것보다 상상에 의한 것과 개인의 자유로운 감정 또는 사상에 관심을 가지게 되었다. 이러한 경향은 음악에도 영향을 주어 당대 작곡가들은 물질적인 것과 일상적인 것보다 이상 세계에 대한 감정과 동경을 추구하고자 하는 충동에 사로잡혀 이를 표현하고자 하였다.

고전주의 음악에서 균형과 형식이 강조된 반면, 낭만주의 음악에서는 개인의 주관과 감정이 중시되어 낭만주의 작곡가들은 자신만의 주관적이고 독창적인 음악을 표현하고자 하였다. 따라서 19세기 초 작곡가들은 큰 규모의 형식보다 낭만주의적 특성을 잘 부합시킬 수 있는 작은 규모의 성격 소품을 선호하게 되었다. ‘성격 소품’이라는 용어는 베토벤의 레오노레 서곡 1번(Leonore Overture No. 1, Op. 138)에서 자신의 작품을 직접 ‘성격적 서곡(Characteristic Overture)’이라고 칭한 데에서 처음 사용되었다. 성격소품은 거대한 규모를 가진 소나타에 비해 규모가 작고 길이가 짧으며, 제목을 통해 그 곡의 분위기나 인상이 암시되어 작곡가의 주관적인 느낌, 감정, 개성 또는 시적인 내용을 자유로운 형식으로 표현할 수 있는 특징을 가지고 있다.

또한 낭만주의 시대의 피아노는 악기의 구조 변경과 개량으로 성능이 발달하였다. 오케스트라와 견줄 수 있는 확대된 음향과 폭넓은 음색을 가지게 된 피아노는 다양한 작곡법과 연주법을 가능하게 하였다. 이와 같이 낭만주의 음악의 이상을 실현할 수 있는 독보적인 악기로 거

돋나게 된 피아노는 19세기 전반에 걸쳐 가장 중요한 독주 악기로 자리 잡게 되었다. 따라서 피아노를 위한 성격 소품은 19세기 낭만주의 작곡가들에게 특히 애호되었다.¹⁰⁾

성격 소품의 장르 중 하나인 발라드는 19세기에 쇼팽에 의해 문학에서 기악작품으로 창조되었다. 발라드는 일반적으로 제시된 2개 혹은 3개의 주제가 곡 전체에 걸쳐 변화하며 발전해나간다. 이는 문학적 발라드의 유절형식과 연관이 있으며 작품 안에서 주제가 변형되어 사용된 것이다. 발라드를 쓰기 위해 작곡가들은 주제와 구성 방식에 있어서 내용의 다양성과 동시에 작품 전체의 통일성을 부여하는 어떠한 방법을 필요로 하였으며, 나아가 분위기의 대조와 이야기의 흐름을 음악으로 표현해야 하였다. 이는 예술 작품에 담긴 예술가 고유의 독창적인 표현으로써, 예술가만의 특정한 개인적 감정을 표출하는 것으로 다루어졌기 때문이다. 당시 발라드는 건반 음악에서도 중요한 장르로 여겨져 작곡가들뿐만 아니라 연주가, 특히 비르투오소 피아니스트(virtuoso pianist)들에게도 영향을 주었다. 낭만주의 시대의 피아노 발라드 작곡가로는 쇼팽, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 브람스, 그리그(Edvard Hagerup Grieg, 1843-1907), 포레(Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924) 등이 있다.

쇼팽은 1831년부터 12년 동안 《Ballade No. 1 in G minor, Op. 23》, 《Ballade No. 2 in F Major, Op. 38》, 《Ballade No. 3 in A^b Major, Op. 47》, 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》를 작곡하였다. 이 4개의 발라드는 대규모의 단악장 곡이며, 폴란드의 시인 아담 미츠키에비치(Adam Mickiewicz, 1798-1855)의 시에서 영감을 받아 작곡되었다. 풍부한 음향과 넓은 음역 등 피아노라는 악기가 가지고 있는 표현의 가능성을 잘 표현해낸 작품이다. 서정적인 선율과 풍성한 화성 등 쇼팽

10) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2 : 고전에서 20세기까지』 (과주: 나남, 2006), 144.

의 탁월한 감수성과 상상력이 드러나며 서사적인 성격이 두드러진다. 또한 화려하고 극적인 코다와 여러 방식에 의한 주제의 변형이 나타난다. 쇼팽의 발라드는 리스트와 브람스에 의해 계승되고 발전되었다.

쇼팽의 시적인 감성을 동경하고 존경하였던 리스트는 쇼팽의 아이디어로부터 영향을 받아 두 곡의 발라드를 작곡하였다. 리스트의 초기 작품인 《Ballade No. 1 in D^b Major, S. 170》는 ‘십자군의 노래’(Le chant du croisé)라는 부제를 가지고 있으며 1845년에 작곡되어 비트겐슈타인(Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, 1819-1887) 공작에게 헌정되었다. 중기 작품인 《Ballade No. 2 in B minor, S. 171》는 작곡 기법의 발전과 창작욕구가 활발했던 1853년에 작곡되었다. 이 작품은 『그리스 로마 신화』에 나오는 ‘헤로와 리엔더’(Hero und Leander)의 비극적인 사랑이야기를 바탕으로 작곡되었으며, 그의 첫 번째 발라드보다 서사적인 성격이 뚜렷하게 나타난다. 문학에서 영감을 받아 작곡하고, 대비되는 2개의 주제를 가진 자유로운 소나타 형식을 사용한 것에서 쇼팽의 발라드와 공통점을 지닌다.

브람스의 《4 Ballades, Op. 10》도 마찬가지로 문학 작품을 바탕으로 작곡되었으며 서사적인 성격이 강한 작품이다. 브람스는 네 개의 작품 중 제 1곡에는 ‘헤르더(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)의 『모든 민족의 소리』(Stimmen der Völker) 중 스코틀랜드 발라드 ‘에드워드(Edward)’에 의함’, 제 3곡에는 ‘인터메초(Intermezzo)’라고 직접 기입하였다. 《4 Ballades, Op. 10》를 작곡한 이후 남긴 유일한 발라드인 《6 Klavierstücke, Op. 118: No. 3 Ballade in G minor》는 특정한 이야기를 묘사한 것은 아니지만 극적인 전개가 나타난다. 비교적 규모가 크고 기교적으로 화려한 쇼팽과 리스트의 발라드와 달리 브람스의 발라드는 소규모의 작품이며 철학적인 심오함이 드러난다.

그리그의 《Ballade in G minor, Op. 24》는 민속음악을 정리한 업적으로 유명한 린데만(Ludvig Mathias Lindeman, 1812-1887)의 《민요곡집》(*Mountain Melodies Old and New*) 중 ‘북쪽 지방의 농부’(*The Northern Folk*)라는 노르웨이 민요선율을 인용한 작품이다. 이 곡은 민요선율에 기초한 주제와 14개의 변주들로 구성된 변주곡 형식의 발라드이며, 그리그의 민족주의적인 성격이 잘 나타난다. 그는 곡의 서두에서 민요선율을 능란하게 반음계적으로 화성 처리하여 자신만의 독창적인 기량을 잘 드러내었다.¹¹⁾

포레의 《Ballade for Piano (or Piano and Orchestra) in F[#] Major, Op. 19》는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 대표적인 오페라 《니벨룽겐의 반지》(*Der Ring des Nibelungen*)의 [지크프리트](*Siegfried*) 중 ‘숲의 속삭임’(*Forest Murmurs*)에서 영향을 받은 작품이다. 처음에는 피아노 독주용으로 작곡되었으나, 후에 리스트의 권유로 피아노와 오케스트라를 위한 작품으로 편곡되어 두 가지의 버전이 존재한다. 두 버전의 마디 대 마디는 거의 일치하지만, 그 느낌은 상당히 다르다. 쇼팽의 발라드를 모델로 삼은 독주용 버전은 텍스처(texture)가 두껍고 규모가 크며 열정적인 분위기를 가진 반면, 협주용 버전은 주제와 화성적인 요소를 재분배하여 편성함으로써 텍스처가 상대적으로 가늘고 우아한 분위기를 자아낸다. 포레는 따뜻하고 서정적인 분위기의 이 단악장 작품을 자신의 스승이었던 생상스(Charles Camille Saint Saëns, 1835-1921)에게 헌정하였다.

이외에도 클라라 비크 슈만(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)의 《Soirées musicales, Op. 6: No. 4 Ballade》, 세자르 프랑크(César Franck, 1822-1890)의 《Ballade, Op. 9》, 요제프 비에냐프스

11) John Gillespie, *Five centuries of keyboard music* (New York: Dover Publication, 1972), 김정임 번역 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교출판부, 2007), 365.

키(Józef Wieniawski, 1837-1912)의 《Ballade, Op. 31》 등의 낭만주의 피아노 발라드 작품이 있다.

낭만주의 시대 이후에도 피아노 발라드는 여전히 작곡되었다. 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 《Ballade Slave》, 샤미나드(Cécile Louise Stéphanie Chaminade, 1857-1944)의 《Ballade, Op. 86》, 요크 보웬(York Bowen, 1884-1961)의 《Ballade No. 1 in D minor, Op. 29》와 《Ballade No. 2 in A minor, Op. 87》, 프리드만(Ignaz Friedman, 1882-1948)의 《Ballade, Op. 66》 그리고 바버(Samuel Barber, 1910-1981)의 《Ballade, Op. 46》이 대표적인 작품들이다. 이처럼 피아노 발라드는 19세기에 탄생하여 이후 많은 작곡가들에 의해 선호되며 작곡되었다.

19세기 후반에는 기악 발라드가 피아노라는 악기에 국한되지 않고 다른 악기를 위한 작품으로 확대되었다. 그 예로는 비외탕의 바이올린과 오케스트라(또는 피아노)를 위한 《Ballade et Polonaise, Op. 38》가 있으며, 오케스트라를 위한 발라드로는 뢰카의 《L'apprenti sorcier: Scherzo d'après une ballade de Goethe》가 대표적이다. 이처럼 19세기 말엽에는 보다 다양한 편성을 지닌 작품에 발라드라는 명칭이 사용되기도 하였다.

2. 쇼팽의 발라드

‘피아노의 시인’이라 불리는 쇼팽은 19세기 낭만주의를 대표하는 폴란드 출신의 작곡가이자 피아니스트이다. 그는 동시대 낭만주의 음악가들의 음악보다는 바흐와 모차르트 그리고 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)의 음악을 특히 좋아하였으며 존경하였다.¹²⁾ 그들의 영향을 받은 쇼팽은 고전주의적인 정통성을 배경으로 낭만주의의 자유로운 형식, 서정적인 선율, 색채적인 화성 그리고 폴란드의 민족의식이 어우러진 자신만의 고유한 작품세계를 펼쳤다.

쇼팽의 수많은 작품의 대부분이 피아노를 위한 곡이다. 피아노라는 악기에 대한 그의 열정과 애정은 그가 평생에 걸쳐 녹턴, 왈츠, 발라드, 전주곡, 즉흥곡, 마주르카, 스케르초, 폴로네이즈, 연습곡(Etude), 소나타(Sonata) 등 200곡이 넘는 피아노곡을 작곡한 것에서 잘 나타난다. 이는 쇼팽이 자신의 음악세계를 표현하기 위한 수단으로 피아노를 중요하게 다루었음을 시사한다. 그는 피아노라는 악기만이 가진 특성을 잘 살려서 작곡하였는데, 예를 들면 화려한 장식에 의해 빠르게 움직이는 선율이나 넓은 음역에 분산된 반주를 동반하는 선율 등이 그것이다. 이러한 특징은 피아노 외의 다른 악기로 연주될 때 이상적인 표현으로 실현되기 어렵다. 또한 그의 음악에는 서정적인 선율, 색채적인 화성, 반음계적인 진행, 빈번한 전조, 즉흥적인 장식음, 폴란드 민속음악 리듬, 감정 표현을 위한 템포 루바토(tempo rubato) 등의 요소들이 자기만의 독특한 음악어법을 통해 드러난다. 이렇게 낭만주의 피아노 음악은 쇼팽에 의해 큰 발전을 이루게 되었다.

12) Harold C. Schonberg, *The Great Pianists: From Mozart to the Present* (New York: Simon & Schuster, 1987), 윤미재 번역 『위대한 피아니스트 1』 (과주: 나남, 1986), 160.

쇼팽 피아노 작품의 대부분은 성격 소품에 속하는데, 그는 소품 장르에 기존의 것과 다른 새로운 내용을 담아내었다. 예컨대 쇼팽은 이전 시대 작곡가들과 달리 스케르초를 독립적인 악곡으로 바꾸어 놓았다. 그의 스케르초는 기존의 스케르초에 비해 규모가 훨씬 커지고, 구조가 복잡해졌다. 또한 본격적인 작품 앞에 연주되던 전주곡을 연주를 위한 자유로운 형식의 독립적인 작품으로 만들었고, 기교 연마를 위한 연습곡을 연주회용 연습곡으로 작곡하는 등 종래에는 없었던 다른 개념을 추구하였다.

이외에도 쇼팽은 존 필드(John Field, 1782-1837)가 고안한 양식인 녹턴을 정교하고 세련된 피아노 소품으로 완성하였으며, 발라드라는 문학 장르를 기악 작품의 한 장르로 독립시켜 새로운 피아노 장르를 창조하였다. 또한 폴란드 민속음악인 마주르카와 폴로네이즈를 민족정신의 표현을 위한 예술적 악곡으로 양식화하는 등 그의 소품들에서는 이전에는 없었던 독창성이 나타난다. 다시 말해 쇼팽은 정통성의 바탕 위에서 자신만의 독자적인 양식을 추구한 혁신적인 음악가였다.

독일의 음악학자 겸 저술가인 닉스(Fredric Niecks, 1845-1924)는 ‘쇼팽의 작품 중 형식이나 내용적인 아름다움이 발라드보다 훌륭한 것은 없다. 발라드에서 쇼팽은 예술가로서 그 힘의 절정에 달하고 있다고 생각된다.’고 언급하였다.¹³⁾ 쇼팽은 총 네 곡의 발라드를 작곡하였다. 1836년 쇼팽의 첫 번째 발라드가 처음 출판되었을 당시 《발라드》 또는 《가사 없는 발라드》(*Ballade ohne Worte*)라는 제목이 붙어있었으며, 이러한 제목은 기악 작품으로서는 새로운 것이었다.¹⁴⁾ 19세기 이전에는 문학이나 성악곡으로 발전해오던 발라드가 쇼팽의 피아노 작품에서 기악

13) James Huneker, *Chopin: The Man and His Music* (New York: Dover, 1966), 155.

14) James Parakilas, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade* (Portland: Amadeus Press, 1992), 19.

곡에 처음으로 사용되었기 때문이다.¹⁵⁾ 쇼팽의 발라드는 그의 생애 중 작곡 활동이 가장 활발했던 시기인 1831년부터 1842년 사이에 작곡되었으며, 각각 단악장으로 이루어진 대규모의 곡이자 쇼팽의 작품 중 가장 시적 표현이 잘 드러난다는 평을 받고 있다. 쇼팽 발라드 4개의 작품연도와 헌정대상을 정리하면 다음 [표 1]과 같다.

[표 1] 쇼팽의 발라드

번호	조성	작품번호	작곡연도	출판연도	헌정대상
1	g	23	1831-35	1836	Baron de Stockhausen
2	F	38	1836-39	1840	Robert Schumann
3	A ^b	47	1840-41	1841	Pauline de Noailles
4	f	52	1842	1843	Nathaniel de Rothschild

쇼팽은 낭만 발라드 시를 쓴 괴테, 실러, 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 위고(Victor Hugo, 1802-1885) 등 많은 문인들과 교류하였으며, 특히 파리 시절 폴란드문인협회에서 같은 회원이었던 미츠키에비치의 영향을 받아 발라드를 작곡하였다.

쇼팽의 발라드는 낭만주의 문학가들이 즐겨 사용하던 전설적이거나 환상적인 소재를 서술하여 표현한 발라드의 영향을 받아 어떤 특정한 형식에 얽매이지 않고 무엇인가를 ‘이야기’하듯이 풀어나가는 형태를 취하고 있다. 또한 화려하고 극적인 코다(coda)를 통해 연주자의 테크닉을 과시하며, 다양한 기법을 사용하여 주제를 변형시키며 곡을 전개해나가는 구조적 특징을 가지고 있다.

낭만주의 문학의 이론적 선구자인 쉐레겔(Friedrich Schlegel, 1772-1829)은 ‘음악의 절대적 본질은 미학적, 학문적 인식을 통해 드러나

15) Maurice J. E. Brown, "Ballade (ii)," *Grove Music Online* [2020년 4월 9일 접속].
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001885?rskey=1vJJrD>.

며, 음악 역시 낭만주의 문학과 연결될 수 있다'고 지적하였다.¹⁶⁾ 이는 당대 문학과 음악의 영역이 긴밀히 연결되고 중첩되어 있었다는 사실을 보여준다. 낭만주의 음악가들은 문학적인 것을 자신의 음악으로 수용하였다. 이들은 문학작품에서 음악적 창작활동의 소재나 영감을 얻었다. 쇼팽의 발라드 또한 문학 발라드에서 영감을 얻은 것이다.

사실 쇼팽의 발라드 이외에도 리스트의 《시적이며 종교적인 선율》(*Harmonie Poétiques et Religieuses*), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《크라이슬레리아나》(*Kreisleriana*) 등 문학 작품에 영향을 받은 음악 작품들은 있었다. 이 작품들은 문학 작품이 작곡가들에게 분위기나 작품 외면적인 현상 등을 음향으로 표현할 수 있는 기회를 제공하는 여러 에피소드들로 구성된 것들이었다. 그러나 발라드라는 문학 작품은 등장인물들의 말과 행동들에 집중되어 전개되기 때문에 언어가 없는 순수 기악 음악, 즉 소리만으로 표현하기에는 큰 어려움이 따른다.¹⁷⁾ 이러한 점을 근거로 쇼팽 이전의 작곡가들이 언어가 사용되지 않은 순수 기악 발라드를 작곡하지 못한 이유를 짐작해 볼 수 있다.

쇼팽은 자신의 작품에 관해 말을 아끼는 편이었기에 그의 발라드가 어떠한 방식으로 착상된 것인지에 대한 확실한 증거는 아직 찾지 못하였다.¹⁸⁾ 그러나 쇼팽이 살던 시기에 폴란드와 스코틀랜드의 많은 시인들이 발라드를 썼고, 쇼팽이 1847년까지 폴란드 민속음악 수집가인 콜베르그(Oskar Kolberg, 1814 - 1890)가 편곡한 발라드를 보고 조언을 하였다는 점과 그가 발라드를 작곡하는 동안 하이네, 위고, 미츠키에비치를 개인적으로 알고 지냈다는 점에서 문학의 영향을 받았음은 틀림없다.¹⁹⁾

16) 조우호, “독일문학에 나타난 음악미학의 담론 연구,” 『독어독문학』 111 (2009), 84.

17) Parakilas, 앞의 책, 20.

18) 박유미, “쇼팽 발라드 No. 4, Op. 52의 구조적 내러티브,” 『음악교수법연구』 16 (2015), 30.

19) Parakilas, 앞의 책, 32-33.

특히 폴란드의 민족주의 시인 미츠키에비치의 시와의 연관성은 끊임없이 제기되고 있으며, 심지어 몇몇 음악학자들은 쇼팽의 각 발라드에 해당하는 음악외적 이야기가 미츠키에비치의 특정한 시에 근거한다고 주장하였다. 쇼팽은 그의 시의 내용을 묘사하기보다는 지속적으로 발전되어가는 시의 구조적인 원리를 음악에 적용시키거나²⁰⁾, 시에 나타난 미츠키에비치의 정신세계 혹은 두 사람의 공통된 민족주의적인 감성을 자신의 음악 속에 추상적이고 간접적인 방법으로 표현한 것으로 보인다.²¹⁾ 즉, 쇼팽의 발라드는 어느 특정 대상을 사실적 혹은 회화적으로 묘사한 것이 아니라는 것이다.²²⁾ 이는 그의 음악 자체가 객관적인 묘사와는 아주 동떨어진 것이기도 하고, 미츠키에비치의 시들의 표제나 직접적인 묘사의 증거가 작품에 전혀 나타나지 않은 것을 근거로 알 수 있다.

쇼팽 발라드는 리듬과 박자에 관련하여서도 미츠키에비치의 시와 관련성을 보인다. 음유시인들에 의해 시가 노래되어 전해져 온 발라드는 각 지역 언어의 영향을 받았다. 독일 발라드는 단장(짧고-긴)격의 운율이 특징적인 반면, 단어의 끝에서 두 번째 음절에 주요 강세가 오는 폴란드어의 특성상 독일 발라드의 단장격의 리듬을 폴란드 발라드에 사용하기에는 자연스럽지 않았다. 이러한 언어적 특성상 폴란드 시인들은 훨씬 유연하고 자연스러운 단장단(짧고-길고-짧은)격의 운율을 사용하였으며, 폴란드 문인들의 영향을 받은 쇼팽의 발라드에는 단장단격의 리듬과 장단(길고-짧은)격의 리듬이 자주 번갈아가며 나타난다.²³⁾ 또한 쇼팽의 발라드 4곡은 모두 2박자 계통의 겹박자인 6/4 또는 6/8박자로 작곡

20) 박유미, 앞의 글, 31.

21) 김용환, 『서양음악사 5 : 19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 164.

22) Alan Walker, *The Chopin Companion* (New York: W. W. Norton, 1973), 김경임 번역 『쇼팽 연구』 (서울: 태림, 1997), 71.

23) William Rothstein, "Ambiguity in the Themes of Chopin's First, Second, and Fourth Ballades," *Intégral* 8 (1994), 2-4.

되었다. 겹박자의 요소는 곡의 전반적인 보조를 맞추는 데 기여하며, 특히 2박자 계통의 겹박자는 악곡에 내러티브적 연속성을 부여한다.²⁴⁾

쇼팽의 발라드가 발라드 장르에서의 기악적인 시도로는 처음이었지만, ‘소리 안에서의 이야기’라는 개념은 1830년에 널리 퍼져 있었다.²⁵⁾ 쇼팽이 내러티브적인 성격을 강하게 띠는 문학 발라드를 어떠한 구체적인 원리로 기악 발라드에 적용시켰는지에 대해서는 현재까지도 음악학자들 사이에서 의견이 분분하다. 쇼팽이 따로 규정한 발라드만의 특별한 구조가 있었던 것은 아니다. 이는 그의 발라드 네 곡이 일관된 구조를 따르고 있지 않은 것에서 알 수 있다. 다만 많은 음악학자들이 주장처럼 쇼팽 발라드 작품들은 플롯(plot)의 진행에 따라 유기체적인 성격을 나타내는 구조를 가지고 있다.²⁶⁾

폴란드 음악학자 스코브론(Zbigniew Skowron, 1950-)에 따르면 쇼팽에게 영향을 준 미츠키에비치의 시들은 지속적으로 발전되어가는 구조를 가지고 있다. 하나의 현상을 고정된 질서가 아닌 변화와 발전으로 인식하는 유기체론적인 관점은 흐름의 연속성이 두드러지는 쇼팽의 음악에 대한 이해를 돕는다. 쇼팽은 특히 발라드에서 지속적인 확장을 통해 유기적인 효과를 구현하여 특유의 유연한 구조를 만들어낸다. 조성적 예비, 불협화음의 해결, 텍스처의 발전, 대위법적 패시지 등에 의해 곡이 극적으로 전개되며 내러티브적인 특성을 강화시킨다. 이러한 특성 때문에 쇼팽의 음악을 고전주의적인 방식으로 분석하기가 어려운 것이다.²⁷⁾

24) Boris Berman, *Notes from the Pianist's Bench* (New Heaven: Yale University Press, 2000), 91.

25) Parakilas, 앞의 책, 19.

26) 박유미, 앞의 글, 30.

27) Zbigniew Skowron, "In Search of Chopin's Immanent Aesthetic: The Romantic Background of Some Narrative Elements in the Chosen Ballades," in *Chopin and His Work in the context of Culture: Studies*, vol. 1, ed. Irena Poniatowska (Krakow: Poliska Akademia Chopinowska, Musica Iagellonica, 2003), 245-246.

쇼팽 발라드 네 개의 작품은 모두 곡의 후반부에 극적이고 화려한 코다를 가지고 있다. 낭만주의 음악의 코다는 고전주의 소나타의 코다보다 그 역할이 확장되었다. 고전주의 소나타 형식에서는 코다가 아예 없거나 길이가 짧은 경우가 많았으나, 낭만주의 시대에 들어와서는 더욱 자유롭게 발전되고 비중도 늘어나 그 중요성이 증대되었다. 특히 쇼팽 발라드의 코다에 대해서는 이야기 전개의 절정이 작품 끝부분에 나타나는 발라드 시의 구조를 따른 것으로 간주되고 있다.²⁸⁾ 쇼팽 발라드의 코다에서는 작품 전반부에 나타나는 주요 주제와는 또 다른 음악적 요소가 새롭게 등장하며 고난도의 테크닉을 과시하는 것이 특징적이다.

《Ballade No. 1 in G minor, Op. 23》의 마지막 열 마디에는 크레센도(crescendo)를 동반한 넓은 음역에 걸친 스케일(scale), 리타르단도(ritardando)하는 정적인 코드와 바로 이어 아첼레란도(accelerando)하는 양손 유니슨(unison) 등이 나타난다. 가장 마지막 패시지는 양손의 옥타브가 포르티시시모로 반음계적인 반진행하며 리타르단도를 하다가, 양손 유니슨이 크레센도로 몰아치듯이 아첼레란도하며 하강한다. 이처럼 대조되는 지시어와 극적인 다이내믹이 넓은 음역에 걸쳐 표현되어 음악의 전개를 화려하게 만든다.

《Ballade No. 2 in F Major, Op. 38》 역시 화려한 코다를 가지고 있다. 이 곡은 F장조의 서정적인 제 1주제, A단조의 역동적인 제 2주제가 지속적으로 교대되며 진행한다. 이 곡의 코다는 으뜸조인 F장조가 아닌 A단조 끝을 맺는다. 이는 앞서 나온 제 2주제의 성격이 연관되어 나타난 것으로 보인다.

《Ballade No. 3 in A^b Major Op. 47》은 A-B-A'의 비율이 156 : 56 : 29마디로, A가 전체의 반 이상을 차지하고 후반 부분으로 갈

28) 김미옥, “쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들,” 『음악이론연구』 15 (2012), 83.

수록 길이가 극히 짧아지며 절정이 효과적으로 나타난다. 또한 코다에 진입하기 전의 A'부분에서 제 1, 2주제가 결합되어 하나의 선율로 모아지고, 코다에서 제 3주제가 동원되면서 곡의 절정을 이룬다.²⁹⁾

《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》는 《Ballade No. 1, Op. 23》와 같이 다양한 조로 전조되다가, 코다에 이르러서야 으뜸조성이 확실하게 나타나며 극적 진행을 마지막까지 연장시킨다. 또한 서주와 제 1주제의 조성 관계가 V-I로 나타나 서주가 제 1주제를 조성적으로 예비하여 제 1주제가 강조되는데, 코다 직전의 경과구와 코다의 조성이 V-I로 나타나 코다가 강조되는 것도 이와 같은 맥락으로 볼 수 있다.

이러한 방식들로 쇼팽 발라드의 코다는 극적으로 나타난다. 한편, 발라드 시의 구조와의 연관성 여부를 배제하더라도, 주제가 계속 변형되며 발전해나가는 상황이기 때문에 당연히 상대적으로 곡의 후반부가 화려해질 수밖에 없다고 주장하는 음악학자들도 있다.³⁰⁾

쇼팽의 발라드는 소나타 형식의 기본 원리인 A-B-A'의 구조, 제 1주제와 제 2주제의 성격적인 대립, 주제의 동기를 사용하여 변형하고 발전시켜 나가는 것 등과 비슷하기 때문에 소나타 형식으로 해석하는 음악학자들이 많다. 한편, 주제가 반복되거나 여러 형태로 변형되어 나오기 때문에 변주곡 혹은 론도 형식으로 해석하는 음악학자들도 있다. 그러나 쇼팽은 발라드에서 전형적인 틀을 벗어나 여러 요소들을 사용하여 음악을 자유롭게 발전시켜나갔다. 이렇게 그의 발라드는 다양한 해석이 가능한 형식 구조를 가지게 되었다.

음악학자들이 내놓은 다양한 형식 구조 해석들 가운데에도 공통되는 의견이 있다. 바로 쇼팽의 발라드는 두 개의 주제 중에 하나의 주

29) 김미옥, 위의 글, 85.

30) Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, (New York: W. W. Norton, 1968), 83-84.

제가 중점적으로 부각되며 악곡 내에서 그 성격이 변형되어 등장하면서 곡의 클라이맥스(climax)를 이루어가는 구조적인 특징을 가지고 있다는 것이다. 이는 조성, 리듬, 빠르기, 아티큘레이션(articulation)등에 의해 주제가 다양한 방식으로 변형되는 리스트의 주제 변형 기법(Thematic transformation)과 닮았다. 그러나 쇼팽의 발라드는 주제가 반복될 때 주로 짜임새적인 면이 다양하게 변형된다.³¹⁾

쇼팽의 발라드 중 가장 높은 차원의 아름다움과 성숙도를 보이는 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》는 다양한 텍스처의 변형, 미묘한 화성의 변화, 대위법적 기법 등을 통해 주제의 변형이 나타나며 흐름이 전개된다. 다음 장에서는 이 작품에 나타나는 주요 주제들을 서주, 제 1주제, 제 2주제로 구분하여 분석해보고자 한다.

31) 박유미, 앞의 글, 48.

3. 《발라드 제 4번, Op. 52》 주제 전개 방식 연구

3. 1. 서주부

이 작품은 도입부 역할을 하는 일곱 마디의 서주로 시작한다. 서주의 조성은 이 곡의 으뜸조인 F단조의 딸림조인 C장조이며, 이는 으뜸조인 제 1주제부의 F단조를 조성적으로 대비하여 주제를 강조하는 역할을 한다. 8분음표와 16분음표로 구성된 서주는 곡 전체에서 이 음표들이 주요하게 등장함을 암시한다. 또한 서주 첫머리에 등장하는 연속 8분음표 음형은 곡 전반에 걸쳐 자주 사용된다.

[악보 1]과 같이 마디 2의 선율적 진행을 준비하는 마디 1에서는 다이내믹(dynamic)의 교차가 일어난다. 왼손은 점점 작아지고 동시에 오른손은 점점 커지며 마디 2의 네 번째 박 G옥타브를 향해간다. 마찬가지로 마디 3과 5에서도 다음에 나타날 악구를 준비하며 향해가는 오른손의 크레센도를 볼 수 있다. 또한 마디 1-2에 나타나는 왼손 3도 순차 하행하는 선율(E-D-C)은 이후 오른손에서 나타날 5도 순차 하행 선율(G-F-E-D-C)을 암시하고 있다. C장조의 딸림음인 G음으로 시작하는 선율은 완전 5도 순차 하행한 다음 E음에 머무는데, 이 때 화성은 V_7-I 의 진행을 통해 불완전 정격종지가 나타난다.

처음에는 세 마디(마디 1-3)로 구성되었던 악구가 그 다음에는 두 마디(마디 4-5)에 걸쳐 부분 반복되고, 다시 한 마디(마디 6)에 걸쳐 부분 반복된다. 이 때 서주 마지막 종지에 나타나는 F장3화음은 이후 F단조로의 전조를 암시하는 것으로 볼 수 있으며 C장조의 IV로서 밝은 장조의 색채가 이후에 나타나는 F단조의 어두운 색채와 대조된다. 이와 같이 도입부의 진행은 선율적, 화성적 요소가 점차 축소되어 불규칙하게

반복하며 마무리된 후, F단조의 제 1주제부로 이어진다.

[악보 1] 서주 제시, 마디 1-7

Andante con moto

서주

4

1

p

E - D - C

3

dim.

C; V₇ I

6

ritenuto

a tempo

mezza voce

F장3화음

C; I f; V i

이 서주 주제는 마디 125-134에 조성과 화성이 변화되어 나타난다. [악보 2]의 마디 125-128에는 A^b장조로 전조된 오른손의 서주 주제와 왼손의 제 1주제 동기가 함께 등장한다. 마디 128에서는 A^b음과 G[#]음을 통해 이명동음전조가 일어나며, 오른손 내성에서 E-D[#]-D^b-C[#]의 반음계적인 진행을 거쳐 마디 129에서 서주가 A장조로 재현된다. 이는 C장조인 서주와 3도 관계이며, 이후 나올 제 1, 2주제가 작품에서 처음 제시되었던 조성 3도 관계로 나타날 것임을 암시한다.

마디 131-132에는 서주보다 복잡한 화성 진행이 나타나는데, 마디 131에서는 마지막 박에 vi이 나타난다. 또한 마디 132에는 vi에 대한 V₇과 vi에 대한 V 즉 부속화음이 삽입되었으며, 베이스의 반음 하행 진행(F[#]-E[#])으로 인하여 이 부분의 표현적인 힘을 더한다.³²⁾

A장조 I에 도착하여 등장하는 짧은 카덴차(cadenza)에서는 자유로운 리듬을 통해 일정한 틀에서 벗어나 음악을 폭넓고 화려하게 장식한다. 마디 133-134의 종지에 나타나는 A장조의 IV인 D장3화음과 마디 134의 카덴차에서 보조음으로 등장하는 D단3화음은 뒤이어 D단조로 등장할 제 1주제의 조성을 예비한다. 이처럼 서주의 변형 부분은 장조와 단조, 반음 진행, 비화성음, 카덴차 등의 장식적인 요소를 통해 음악이 한층 풍부해진다.

32) 박유미, 앞의 글, 45.

[악보 2] 서주 변형, 마디 125-134

서주 주제

제 1 주제 동기 by 동기 bz A^b

A^b; I

서주 재현

A^b ≅ G[#]

반음계적 진행

dim. pp

ritardando

V⁶/A;

I

d단조로의 전조를 암시하는 D장3화음

smorz.

131

I IV vi V⁶/vi vi V/vi V₇ I

카덴차

n.t. rall

dolciss.

134

A; I

보조음으로 등장하는 d단3화음 ⇒ d단조로의 전조를 암시 d; V

3. 2. 제 1주제 전개

쇼팽의 발라드는 두 개의 주제 중 하나의 주제가 중점적으로 변주되는 것이 특징적인데, 이 작품은 제 1주제를 중심으로 전개된다. 다음 [표 2]와 같이 제 1주제는 제시된 후 총 여섯 차례에 걸쳐 변형되며 발전해나간다.

[표 2] 제 1주제 전개 방식

전개 방식	마디
제 1주제 제시	8-22
제 1주제 반복	23-36
동기 b를 활용한 변형	46-57
텍스처의 변형	58-71
동기 a, b를 활용한 변형	121-128
모방 대위법을 사용한 변형	135-151
비화성음을 사용한 장식적 변형	152-168

3. 2. 1. 제 1주제 제시 (마디 8-22)

제 1주제부는 마디 8-22에 나타나며, 반복에 의해 작은 세 부분 (A-B-A')으로 나뉜다. [악보 3]에서 제 1주제는 마디 8의 마지막 박에 악센트와 붙임줄로 강조되는 C음에 의해 서주와 자연스럽게 연결된다. 이후 주제 시작음인 C음을 장식하는 변이음(changing tone)인 D^b음과 B음을 지나서 제 1주제가 제시된다.

제 1주제의 첫 번째 악구(A)는 동기 a와 b를 통해 제시되는데, 먼저 동기 a가 두 번 등장한 후 동기 b가 이어진다. 동기 b는 3도 상행하는 음형인 bx, 동음을 세 번 반복하는 음형인 by, 4도 하행하는 음형

인 bz로 구성되어있다. 이 동기들은 작품 전반에 걸쳐 자주 활용되며 다양한 변형을 통해 발전된다.

동기 a는 $i-vii_7^o$ 의 화성 진행을 갖고 있으며, 불확정적인 감7화음과 으뜸화음의 반복적 출현은 모호한 분위기에서 정지된 느낌을 준다. 이후 동기 b에서 A^b 장조로의 전조를 통해 움직인다. 마디 12에서는 관계 장조인 A^b 장조에서 V_7-I 의 완전 정격종지를 이루며 제 1주제부의 첫 번째 악구가 마무리 된다.

[악보 3] 제 1주제 제시, 첫 번째 악구(A), 마디 8-12

제 1주제 - ① 제시 (첫 번째 악구)

동기 a

동기 b

vi: i

bx by bz

Td. * Td. * Td. * Td. * Td. * Td. *

vii $\frac{4}{2}$ i vii $\frac{4}{2}$ i A^b ; vi I_4^6 V_7 I

[악보 4]의 마디 13부터 나오는 두 번째 악구(B)에는 제 1주제의 동기 a, b가 활용되었다. 동기 a는 F단조의 나란한조인 A^b 장조에서 반복되며, 동기 b는 B^b 단조와 F단조로 두 번 제시된다. 자유로운 전조를 위해 동기 bz는 음형이 변화되며, 마디 17-18에서 F단조에 대한 네아폴리탄(neapolitan) 화음을 거쳐 F단조와 같은 으뜸음조인 F장조의 으뜸3화음으로 종지된다.

또한 마디의 중간에서 시작되어 불안했던 제 1주제가 마디의 처음부터 시작되어 안정감을 보인다. 이처럼 쇼팽은 악구의 시작, 마무리, 전조의 상황에서 긴장 또는 이완의 순간을 박의 위치에 따라 섬세한 변화를 주어 큰 자유로움을 얻고자 하였다.³³⁾

[악보 4] 제 1주제 제시, 두 번째 악구(B), 마디 13-18

① 세시 (두 번째 악구)

동기 a

동기 b

bz의 변형

13

$A^b: I$ vii^4_2 $b^b; iv$ V_7 i $f; iv$

동기 b

bz의 변형

17

N VI ii^6/iv I

33) Walker, 앞의 책, 78-79.

[악보 5]와 같이 제 1주제부의 마지막 악구(A')에서는 동기 a가 I - vii^o₇의 진행으로 장3화음의 새로운 색채를 등장시켜 장화음과 감화음을 넘나들며 모호한 분위기를 만든다. 동기 bz가 변형된 동기 b는 으뜸음이자 지속음(pedal point)인 F음 위에서 ii^o_{7/iv}, V_{7/iv}과 같은 부속화음으로 전개된다. 이후 으뜸조에서 반증지하며 제 1주제부를 마무리한다.

[악보 5] 제 1주제 제시, 세 번째 악구(A'), 마디 18-22

① 제시 (세 번째 악구)

다음 [표 3]은 제 1주제부에 나타나는 동기 a, b의 반복에 의한 A-B-A'의 화성 진행 구조를 보여준다.

[표 3] 제 1주제부의 주요 화성 진행

악구	마디	조성	주요 화성 진행	
			동기 a	동기 b
A	8-12	f-A ^b	f; i - vii ^o ₇	A ^b ; vi - I - V ₇ - I
B	13-18	A ^b -b ^b -f	A ^b ; I - vii ^o ₇	b ^b ; iv - V ₇ - i f; N-VI - ii ^o _{7/iv} - I
A'	18-22	f	f; I - vii ^o ₇	f; ii ^o _{7/iv} - V _{7/iv} - iv - V ₇

3. 2. 2. 제 1주제 반복 (마디 23-36)

마디 23-36에서는 앞의 제 1주제를 반복한다. 이는 단순한 반복이 아닌 약간의 장식이 가미되어 나타난다. [악보 6]와 같이 주제 선율이 갓춘마디로 시작하며 반복되는 동기 a의 마지막 부분이 비화성음으로 장식되어 미세한 변형이 일어난다. 또한 마디 25에서 사용된 반음계적인 경과음과, 마디 26-27에서 반음 진행으로 인한 증3화음을 통해 음악의 흐름에 방향성을 더한다. 이후 마디 36에서 F단조의 버금팔립조인 B^b 단조에서 완전 정격종지한 후 경과구로 이어진다.

[악보 6] 제 1주제 반복, 비화성음 장식, 마디 23-36

② 반복

장식

21

25

p.i
x

반음

증3화음

29

장식

33

p.p
x

b^b: ii⁶₇ V₇ i

3. 2. 3. 동기 b를 활용한 변형 (마디 46-57)

[악보 7]의 마디 46-57에는 주로 동기 b가 활용된 다양한 변형이 일어난다. 마디 46-49에서 동기 bz가 넓은 도약으로 변형된 동기 b가 등장한다. 마디 51-52에서는 동기 b의 단편인 bz가 변형된 형태로 두 성부에서 모방되어 대위법적으로 나타난다. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)를 존경하였던 쇼팽의 음악에는 그의 영향을 받아 대위법적인 기법이 자주 나타나는데, 지나치게 표현적인 주제를 지양하고 엄격한 대위법을 사용한 바흐와는 달리 쇼팽은 감상적인 주제에 대위법적인 기법을 사용하여 감정 표현의 범위를 확대시켰다. 이러한 기법은 쇼팽의 후기 작품에 종종 등장하는 음악적 특징이며 이 작품에서도 중요한 작곡 기법으로 사용된다.³⁴⁾

마디 49부터는 베이스가 5도권 진행($B^b-E^b-A^b-D^b-G^b-C-F$)을 하며 마디 53에서 F단조에 이른다. 두 성부가 서로 모방하는 마디 51-52를 지나, 마디 53에서는 양손에서 동기 bx와 bz의 리듬이 함께 진행되며 감7화음을 강조한다. 이러한 불협화음을 동반한 동형진행은 마디 56의 G^b 음까지 상행되어 긴장감을 고조시킨다. 이후 마디 57에서는 으뜸조의 딸림7화음을 통해 반종지하며, 이는 바로 다음에 나올 제 1주제를 준비한다.

34) Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style* (London: Oxford University Press, 1939), 57.

[악보 7] 제 1주제, 동기 b를 활용한 변형, 마디 46-57

③ 동기 b를 활용한 변형

45

mezza voce

bx의 변형

대위법적 기법

49

5도권 진행

C F B \flat E \flat A \flat D \flat G \flat C

bx

bx

53

F bz의 변형

V $_7$ vii 4_2 i

56

ten.

cresc.

V $_7$ i f: iv V $_7$

3. 2. 4. 텍스처의 변형 (마디 58-71)

[악보 8]의 마디 58-71에서는 제 1주제의 텍스처가 단선율로 제시되었던 것이 3성부로 확대되고, 왼손에는 넓어진 음역에서 꽉 채워진 화음이 나타난다. 이처럼 밀도 높은 텍스처로 인하여 제 1주제 제시부와 음향적인 공간의 차이를 느낄 수 있다.

이 부분에서도 반음 진행과 감7화음이 중요하게 나타나는데, 마디 58의 네 번째 박에 나타나는 E감7화음에서 베이스의 F음과 상성부의 E음이 반음 관계로 부딪히면서 상대적으로 작은 다이내믹과 얇은 텍스처를 가진 이전의 감7화음들보다 불협화음의 강도가 한층 강해진다. 또한 내성에서 나타나는 반음 진행은 불협화음들을 강조한다.

주로 8분음표로 이루어진 제 1주제는 서정적인 느낌을 주는 반면, 이 변형에서는 내성과 왼손의 16분음표로 반음계적인 진행을 통해 한층 더 복잡하고 역동적인 분위기를 자아내며 주제 선율의 인상을 더욱 긴장시키고 있다.

[악보 8] 제 1주제, 텍스처의 변형, 마디 58-61

④ 텍스처의 변형

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 56 to 58, and the second system covers measures 59 to 61. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 56-58):

- Measure 56:** The vocal line begins with a tenor note (ten.) on a whole note. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and chords. A fermata is placed over the vocal line.
- Measure 57:** The vocal line continues with a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. A fermata is placed over the vocal line.
- Measure 58:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and chords. A fermata is placed over the vocal line.

System 2 (Measures 59-61):

- Measure 59:** The vocal line begins with a half note. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and chords. A fermata is placed over the vocal line.
- Measure 60:** The vocal line continues with a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. A fermata is placed over the vocal line.
- Measure 61:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and chords. A fermata is placed over the vocal line.

Lyrics and Performance Markings:

- Measure 56:** *ten.*
- Measure 57:** *cresc.* - 만음 관계로 꾸밈히며 - 불협화음 강조
- Measure 58:** *f* *vii⁴/₂*
- Measure 59:** 만음 진행
- Measure 60:** 만음 진행
- Measure 61:** 만음 진행

이후 마디 62-64에서는 [악보 9]와 같이 동기 a의 내성이 연속 3도 진행으로 발전된다. 또한 앞에서 주로 3화음 위주였던 왼손의 반주가 짝 채워진 3화음이나 7화음으로 나타나 화음의 밀도가 상대적으로 높아지며 전체적인 텍스처가 더 두꺼워진다.

[악보 9] 제 1주제, 내성의 변화, 마디 62-65

The musical score consists of two systems, measures 62-65. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 62-63) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The treble clef has a 'f' dynamic marking. The bass clef has a 'cresc.' marking. The second system (measures 64-65) continues the melodic and harmonic development. The score includes annotations in Korean: '연속 3도 진행' (Continuous 3rd degree progression) and '화음의 밀도 상승' (Increase in chord density). The score also includes a '15' marking in the bass clef of measure 65.

[악보 10]과 같이 마디 68부터는 넓은 음역에 걸쳐 양손이 모두 옥타브로 확장되어 텍스처가 한층 더 두꺼워지며 감7화음들이 더욱 강조된다. 또한 왼손 옥타브 하행 음형의 음역과 길이가 확장되며, 선율적으로 반음계적 진행과 감7화음의 펼침화음으로 인하여 곡의 분위기는 한층 격렬해진다. 특히 마디 68-70의 왼손에서 감7화음을 구성하는 음이 수평적으로 선명하게 드러난다. 마디 71의 첫 박은 수직적인 감7화음을 통해 악구를 마무리한다. 따라서 수직과 수평적으로 모두 감7화음이 부각되어 화음의 불협화적인 성질이 훨씬 더 강조되며 크레센도와 함께 분위기가 점차 고조되어 클라이맥스가 효과적으로 나타난다.

[악보 10] 제 1주제, 감7화음의 강조, 마디 66-71

The image displays a musical score for measures 66 through 71. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score includes several annotations in Korean:

- Measure 66: "하행 음형" (Descending melodic pattern) is written above the bass staff. Below the staff, there are labels: "불협화음의 강도 심화" (Intensification of dissonance), "수직적 감7화음" (Vertical dominant 7th chord), and "수평적 감7화음" (Horizontal dominant 7th chord).
- Measure 68: "하행 음형 확장" (Expansion of descending melodic pattern) is written above the bass staff. Below the staff, there are labels: "반음계적 진행과 수평적 감7화음" (Semi-tonal progression and horizontal dominant 7th chord), "수직적 감7화음" (Vertical dominant 7th chord), and "수평적 감7화음" (Horizontal dominant 7th chord).
- Measure 70: "ritenuto" is written above the bass staff. Below the staff, there is a label: "수평적 감7화음" (Horizontal dominant 7th chord).
- Measure 71: "ff" (fortissimo) is written above the bass staff. Below the staff, there is a label: "수평적 감7화음" (Horizontal dominant 7th chord).

3. 2. 5. 동기 a, b를 활용한 변형 (마디 121-128)

[악보 11]의 마디 121-128에는 제 1주제의 동기 a, b가 활용되어 변형된다. 마디 121-122에는 상성부의 동기 b와 왼손의 동기 a, bx가 선율적으로 변형되어 함께 나온다. 이 때 세 성부 모두 비화성음을 포함한 반음계적인 음형이 나타난다. 이는 마디 123-124에서 반복하는데 왼손에 동기 a가 옥타브로 나오고, 상성부의 반음계적인 움직임과 내성의 변화를 통해 음역과 다이내믹이 확장된다. 이어지는 마디 125-128에서는 왼손에 동기 bx가 나타나고, 오른손에는 변형된 서주 주제가 등장하면서 도입부의 재현을 암시한다. 이후 A^b 음과 G^\sharp 음을 통하여 이명동음전조를 보이며 반음계적인 내성의 진행으로 마디 129에서 서주의 재현이 이어진다.

[악보 11] 제 1주제, 동기 a, b를 활용한 변형, 마디 121-128

⑤ 동기를 활용한 변형

세 성부의 반음계적인 음형

The musical score is divided into four systems, each with a piano (p) part on the left and a vocal part on the right.

- System 1 (Measures 119-121):** The piano part starts with a treble clef and a key signature of two flats. The vocal part begins with a treble clef and a key signature of two flats. A bracket labeled "동기 a" spans measures 120-121. A measure rest is marked with an asterisk (*).
- System 2 (Measures 122-124):** The piano part includes a "cresc." marking. The vocal part has a bracket labeled "변형된 동기 b" over measures 122-123 and another labeled "동기 a" over measures 123-124. A bracket labeled "화장" (ornamentation) is placed under the vocal line in measure 124.
- System 3 (Measures 125-127):** The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The vocal part has a bracket labeled "동기 bx" under measures 125-126. A measure rest is marked with an asterisk (*). The system ends with a circled A^b and a vi_6 marking.
- System 4 (Measures 128-130):** The piano part begins with a $A^b \cong G^\#$ marking and a $V^6/A;$ marking. It includes a "ritardando" marking and a $G^\#$ marking. The vocal part has a bracket labeled "동기 bx" under measures 128-129 and a "dim." marking. The system concludes with a pp dynamic, a "서주 재현" (recurrence of the introduction) marking, and a series of measure rests marked with asterisks (*).

3. 2. 6. 모방 대위법을 사용한 변형 (마디 135-151)

[악보 12]와 같이 마디 135에서는 제 1주제가 모방 대위법적 기법에 의해 변형된다. 마디 134에서 카덴차가 끝난 후 이어지는 A음은 도입부와 1주제를 연결하는 C음이 단3도 아래에서 재현된 것이다. 조성도 제 1주제의 으뜸조인 F단조의 단3도 아래인 D단조로 변화된다. 이때 제 1주제부처럼 오른손 선율과 왼손의 수직화음 반주로 진행하는 것 대신 다성부에서 각각의 독립된 성부가 서로를 모방하는 대위법적 기법이 나타난다.

마디 135부터 네 마디 단위로 여러 차례 전조가 일어난다. 오른손에 동기 a가 D단조로 등장하고 왼손이 이를 모방한 후 오른손의 동기 b를 통해 F단조로 전조한다. 전조와 동시에 동기 a가 F단조에서 세 옥타브에 걸쳐 3성부로 스트레토(stretto) 기법이 나타나고 또 다시 오른손의 동기 b를 통해 A^b단조로 전조한다. 같은 방법으로 동기 a가 스트레토로 나타나며, 변형된 동기 b를 통해 종지한다. 마디 146에서 F단조에 대한 네아폴리탄 화음인 G^b장3화음을 통해 F단조와 같은 으뜸음조인 F장조의 으뜸3화음으로 종지된다. 그러나 바로 이어지는 I-vii^o₇의 화성진행으로 인하여 여러 차례에 걸친 전조로 쌓여온 불안정한 느낌이 해결되지 않고 머무르게 된다. 제 1주제의 감7화음의 빈번한 사용으로 모호한 분위기가 지속되다가 마디 151에 이르러서야 비로소 F단조의 반종지를 통해 그 긴장감이 해소된다.

또한 F단조와 A^b단조에서는 3성부가 모방 기법을 통해 대위법적 진행을 하다가, 네아폴리탄 화음이 등장할 때부터는 다시 제 1주제부처럼 선율과 수직화음 반주의 형태로 돌아온다.

[악보 12] 제 1주제, 모방 대위법을 사용한 변형, 마디 135-151

134 *dolciss.* C. 1

⑥ 모방 대위법을 사용한 변형

135 *p legato* 동기 a 동기 b 동기 a 모방

140 동기 b *f; V₇ I stretto*

144 동기 b *b; V₇ i f; iv N VI ii ⁶/₄/iv I*

148 *vii ⁴/₂ I vii ⁴/₂ ii ⁶/₇/iv V₇/iv iv V₇*

3. 2. 7. 비화성음을 사용한 장식적 변형 (마디 152-168)

[악보 13]의 마디 152부터는 제 1주제 선율에 장식적인 비화성음들이 사용되어 화려하게 변형된다. 장식된 주제 선율은 세련된 인상을 주며, 3·6·7·8·10분할의 잇단음표들과 반음계적인 진행을 사용하여 선율을 풍부하게 전개시킨다. 유려하게 장식된 선율은 쇼팽의 음악에서 중심 역할을 하며 우아하고 분위기 있는 긴 프레이즈(phrase)를 보여주는데, 이는 그가 선호했던 벨리니의 이태리 벨칸토(bel canto)양식에서 영향을 받은 것이다.³⁵⁾ 쇼팽은 청년 시절 파리의 자유롭고 예술적인 분위기 속에서 유명한 음악가와 문인들과 친교를 맺으며 음악적으로 성장하였다. 쇼팽은 특히 벨리니의 벨칸토 양식의 음악을 좋아하여 그의 오페라를 볼 때 눈물을 흘릴 정도로 몰입하였으며, 또 다른 벨칸토 양식의 작품을 들려달라고 조르기도 하였을 만큼 벨리니의 열렬한 팬이자 친구였다.³⁶⁾ 따라서 장식을 통해 아름답게 변형된 이 부분의 선율은 성악적인 요소로부터 온 것이라 할 수 있다. 한편, 왼손 반주는 앞의 수직화음 반주에 비해 선율적이며 넓은 음역에 걸친 유려한 분산화음의 형태로 변형되었다.

35) 홍정수 외, 앞의 책, 168.

36) Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician: Volume 1* (Frankfurt am Main: Books on Demand, 2018), 235.

[악보 13] 제 1주제, 비화성음을 사용한 장식적 변형, 마디 152-163

⑦ 비화성음을 사용한 장식적 변형 벨칸토 양식과 비화성음을 통한 장식

분산화음 형태의 반주

152

154

156

159

161

163 accel. cresc.

이후 [악보 14]와 같이 마디 164에서는 선율적 감7화음과 반음계적 진행이 나타나고, 이는 마디 165에서 한 옥타브 아래에서 동형진행한다. 마디 166에서는 번갈아가며 나오는 장3화음과 감7화음 위에 오른손의 반음계적 진행을 통해 불확정적인 분위기가 지속되다가, 마디 167부터 긴 반음계를 통해 자연스럽게 전조되어 제 2주제의 재현으로 이어진다. 동기 b의 종지 부분을 확장시킨 이 경과구는 제 1주제 동기 a의 화성 진행인 I-vii^o₇와 같은 진행으로 인하여 동기 a의 변형으로 볼 수 있다.

[악보 14] 제 1주제, 선율적 감7화음과 반음계적 진행, 마디 164-168

The musical score consists of three systems of piano accompaniment in B-flat major (three flats). Measure 163 includes markings for 'accel.' and 'cresc.'. Measure 165 includes a 'dim.' marking. The score is annotated with '선율적 감7화음' (Melodic diminished 7th chord) and '반음계적 진행' (Chromatic progression). A harmonic analysis at the bottom of measure 166 reads: f: I vii^o₂ I⁶₄ vii^o₂ I⁶₄ vii^o₂.

3. 3. 제 2주제 전개

제 2주제부는 마디 80-99에 걸쳐 제시된다. 제 2주제부는 악곡의 으뜸조인 F단조에 대한 버금딸림조인 B^b 장조로 시작하며, [악보 15]와 같이 마디 80-84에 걸친 짧은 도입부를 가진다. 이 도입부는 ♮ ♯ 형태의 리듬이 제 2주제에 나타날 것을 충분히 암시하고 있으며, 반음계적 하행 화성 진행을 통해 제 2주제에 도달한다.

마디 84의 악박에 등장하는 제 2주제는 4성부 코랄(chorale) 풍의 호모포니(homophony)적인 성격을 보이며, 이는 텍스처와 리듬에서 제 1주제와는 상반된 성격을 보인다. 또한 유사 이중악절(parallel double period)³⁷⁾의 구조를 취하고 있다. 마디 84-91의 선행악절은 B^b 장조로 시작하여 G단조에 대한 V₇을 통해 반음계적 전조가 이루어지며 이후 B^b 장조, D단조, E^b 장조를 거쳐 다시 B^b 장조로 돌아온다. 마디 91에서는 테너 성부가 독립적으로 진행하는 폴리포니(polyphony)적인 성격을 보이며 불완전 정격종지로 선행악절이 마무리된다.

마디 92부터 시작하는 후행악절에서는 G단조로의 전조가 일어나지 않으며, 테너 성부에 나타나는 반음계의 상행과 크레센도를 통해 선행악절에서보다 앞으로의 진행감이 더해진다. 그러나 마디 97에서 E^b 장 3화음에 오래 머무르며 여운을 남긴 후, 천천히 완전 정격종지하며 제 2주제부를 끝맺는다.

37) 각각 두 개의 악구로 구성되는 선행악구 쌍과 후행악구 쌍 사이에 종지의 약·강이 성립하여 거시적인 악절구조를 형성하는 경우를 이중악절(double period)이라고 일컫는다. 이 때 선행악구의 앞부분과 후행악구의 앞부분의 디자인이 같거나 유사한 경우를 유사 이중악절이라 부른다. 송무경, 『음악 논문 작성법 : 음악분석에서 글쓰기까지』 (과주: 음악세계, 2016), 118.

[악보 15] 제 2주제 제시, 마디 80-99

78 *ritenuto* 도입부 *p*

제 2주제 제시 B^b;
선행악절

반음계적 진행

81 코랄 풍의 호모포니

And. I V₃⁴/g; I iv₇ V₇/B^b;

86 I vii⁴/d; VI vii⁴/V₇/E^b; I vi iii B^b; vi V₇/V

후행악절

반음계적 진행

91 V₇ I vi₆ ii₇ V₃⁴ iii V₇/iii IV vii⁶/d; VI₄ vii⁴/V₇/E^b;

96 *ritard.* *tempo* *cresc.*

* *And.* I * vi₆ iii *And.* * *And.* *
B^b; vi V₇/V V₇ I

작품 전반에 걸쳐 여러 차례 변형되어 나타나는 제 1주제와는 달리, 제 2주제는 작품 내에서 마디 169-191에 걸쳐 단 한 번 변형된다. 이 때 [악보 16]과 같이 B^b장조의 제 2주제부와 3도 관계 조성인 D^b장조로 나타나며, 짧은 도입 악구는 재현되지 않고 바로 제 2주제 선율로 시작한다. 코랄 풍의 호모포니적인 성격을 띠었던 제 2주제와는 달리, 반주 부분이 수직화음의 형태에서 벗어나 16분음표의 셋잇단음표로 이루어진 음계 혹은 분산화음의 형태로 바뀌어 음역이 넓어지고 화려해진다. 이는 바로 이전 부분에서 파생한 음형이다.

마디 175-176에는 제 2주제 제시부의 마디 88-91이 선율적으로 변형되어 나타난다. 상성부는 8분음표의 선율을 노래하고, 중간 성부에는 앞에서 나왔던 셋잇단음표 리듬이 나타나며, 왼손에는 아치형의 16분음표 분산화음 반주가 나오면서 세 성부의 서로 다른 리듬 진행으로 폴리포니적인 성격이 드러난다. 이 때 양손에 나타나는 2:3의 교차리듬(cross rhythm)은 규칙적인 박절감에서 벗어나 훨씬 자유로운 진행과 풍성한 음향 효과를 만든다.

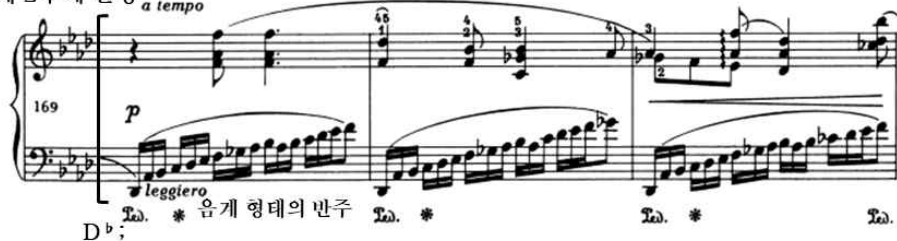
[악보 16] 제 2주제 변형, 마디 169-174



만음개를 통한 전조

제 2주제 변형

a tempo



p
leggero
D \flat ; * 음계 형태의 반주



분산화음 형태의 반주 * $\text{D}\flat$ * D * D *

세 성부의 서로 다른 리듬 진행

폴리포니적



$\text{D}\flat$ * $\text{D}\flat$ * D * D *

[악보 17]의 마디 177부터 제 2주제 변형부의 오른손이 한 옥타브 위에서 반복하며 음역이 확장된다. 마디 179-181에서는 베이스의 반음계적 진행이 나타난다. 마디 181은 마디 173-174의 두 마디 선율이 한 마디로 축소된 것이며, 반주의 화성은 반 마디 단위로 변한다. 또한 반주는 마디 175-176의 왼손의 아치형 음형과 셋잇단음표의 리듬이 결합되어 더욱 복잡하게 나타난다. 마디 183-184에서는 마디 181-182를 장2도 위에서 동형진행하며 다른 화성 진행으로 곡의 분위기를 고조시킨다.

[악보 17] 제 2주제 변형, 음역 확장, 마디 177-184

옥타브 위에서 반복
음역 확장

177 *sf* *And.* *

179 *D^b* *And.* * *C* *And.* * *And.* *

181 *C^b* *And.* * *B^b* *And.* * *And.* * *And.* *

장2도 위 동형진행

183 *And.* * *And.* * *And.* * *And.* *

[악보 18]과 같이 마디 187부터는 ♩ 리듬을 가진 오른손 선율과 왼손의 반주부에 반음계적 상행 진행이 크레센도로 나타난다. 왼손의 베이스는 순차 상행하다가 마디 190에 이르러 이를 한 옥타브 아래로 하행시키면서 음역과 다이내믹이 확장되는데, 이 때 D^b 장조의 경과구에 열정적으로 도달하기 위해 D^b 의 딸림7화음인 A^b_7 을 사용하여 극적인 전개가 일어난다.

[악보 18] 제 2주제 변형, 다이내믹 확장, 마디 187-191

The musical score consists of three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

- System 1 (Measures 187-188):** The piano staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations include "반음계적 선율" (Semi-chromatic melody) above the piano staff and "반음계적 진행" (Semi-chromatic progression) below the bass staff. There are also "Tad." and "*" markings.
- System 2 (Measures 189-190):** The piano staff continues the melodic line. The bass staff has a more active line. Annotations include "베이스 순차 상행" (Bass sequential ascent) below the bass staff and "음역과 다이내믹 확장" (Range and dynamic expansion) below the piano staff. There are also "Tad." and "*" markings.
- System 3 (Measures 191):** The piano staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations include "경과구" (Transition) above the piano staff and "D^b;" below the bass staff. There are also "Tad." and "*" markings.

이후 C장조로 마무리되는 경과구는 F단조의 코다를 조성적으로 예비하여 강조하며, 이 곡은 으뜸조에서 격렬하고 화려한 코다를 마지막으로 작품을 끝마친다.

지금까지 쇼팽의 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》에 나타나는 세 개의 주요 주제인 서주, 제 1주제, 제 2주제의 전개를 중심으로 분석한 결과, 장식, 동기 단편, 텍스처, 모방 대위 등 다양한 요소들에 의해 주제가 변형되면서 계속적인 분위기의 변화가 일어나며 전개됨을 알 수 있었다. 이처럼 악곡 내에서 주제가 여러 방식으로 변형되고 발전함에 따라 각 부분의 성격이 변화하며 극적인 전개를 보이는 점은 낭만주의 시대의 주요 작곡 기법이었던 주제 변형 기법과 비슷하다.

III. 결 론

지금까지 쇼팽의 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》에 나타나는 주제 전개 방식에 대하여 분석한 결과, 작품 내에서 주제가 장식되고, 동기 단편이 발전하고, 텍스처와 모방 대위법 등에 의해 주제가 변형되며 점점 발전해나가는 모습을 볼 수 있었다. 명상적이고 서정적이면서도 한편으로는 정열적이고 격렬하며, 갑자기 흐르는 적막과 이내 다시 광기에 찬 극적인 분위기로 청자들의 다양한 감정을 자극하는 이 작품은, 쇼팽의 발라드 중 가장 완성도 높은 작품으로 평가받으며 현재 많은 음악가와 대중에게 큰 사랑을 받는 작품 중 하나로 자리매김하였다.

이 작품에는 세 개의 주요 주제인 서주, 제 1주제, 제 2주제가 등장하며, 이는 악곡 내에서 각각 다양한 방식으로 변형된다. 작품의 도입 역할을 하는 C장조의 서주는 작품 중반에서 A^b 장조로 변형된 후 반음계적 진행과 이명동음전조를 통해 A장조로 재현된다. 격정적인 분위기를 가진 A^b 장조의 서주 변형부와는 달리, A장조로 전조된 서주 재현부는 피아니시모의 여린 다이내믹 안에서 환상적인 분위기를 자아내며, 부속화음의 삽입과 베이스의 반음 하행 진행으로 인해 화성 진행이 한층 다채로워진다.

제 1주제는 비화성음 장식과 증3화음이 가미된 반복, 동기 단편과 모방기법을 활용한 변형, 2성부에서 3, 4성부로 텍스처 변형, 두 개의 동기를 결합한 변형, 모방 대위법을 사용한 변형, 벨칸토 양식과 비화성음을 사용한 장식적 변형 총 여섯 차례에 걸쳐 변형된다. 이러한 다채로운 모습으로의 변형을 통해 곡의 서사적인 전개가 이어지며, 이는 청자로 하여금 다양한 감정을 불러일으킨다. 제 1주제는 악곡의 후반부로 갈수록 화려하게 변형되어 나타나며 분위기가 격렬해진다.

코랄 풍의 호모포니적인 B^b 장조의 제 2주제는 3도 관계인 D^b 장조로 전조되어 등장하는데, 이 때 반주 부분이 수직화음의 형태에서 벗어나 16분음표 스케일 혹은 분산화음의 형태로 바뀌며 음역이 넓어지고 화려해진다. 이후 한 옥타브 위에서 반복할 때는 음역이 더욱 확장되어 절정에 이르고 뒤이어 격정적인 코다로 진입한다.

이처럼 쇼팽의 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》에는 다양한 음악적 기법을 통하여 성격, 화성, 텍스처 등이 여러 차례 변형되어 주제가 등장함으로써 극적인 전개가 나타나며, 이러한 전개 방식은 낭만주의 시대의 주요 작곡 기법이었던 주제 변형 기법과 유사함을 보인다. 형식구조 분석에서 다양한 해석이 가능하여 음악학자들 사이에서 의견이 분분한 작품이지만, 주제의 전개에 따른 그 내용의 변화를 주도하는 여러 음악적 요소를 깊이 분석함으로써 쇼팽의 서사적인 발라드 작품을 심도 있게 논의한 점에서 본 연구의 의의가 있다고 생각한다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김용환. 『서양음악사 5 : 19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 송무경. 『음악 논문 작성법 : 음악분석에서 글쓰기까지』. 파주: 음악세계, 2016.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2 : 고전에서 20세기까지』. 파주: 나남, 2006.
- Abraham, Gerald. *Chopin's Musical Style*. London: Oxford University Press, 1939.
- Berman, Boris. *Notes from the Pianist's Bench*. New Heaven: Yale University Press, 2000.
- Cone, Edward T.. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton, 1968.
- Grout, Donald Jay, Claude Victor Palisca and James Peter Burkholder. *A History of Western Music Seventh Edition*. New York: W. W. Norton, 2006. 민은기 · 오지희 · 이희경 · 전정임 · 정경영 · 차지원 번역. 『그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)』. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Gillespie, John. *Five centuries of keyboard music*. New York: Dover Publication, 1972. 김경임 번역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교출판부, 2007.
- Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover, 1966.

- Kirby, F. E.. *MUSIC FOR PIANO : A Short History*. Portland: Amadeus Press, 1995. 김혜선 번역. 『피아노 음악사 : 20세기 말까지』. 서울: 다리, 2011.
- Niecks, Frederick. *Frederick Chopin as a Man and Musician: Volume 1*. Frankfurt am Main: Books on Demand, 2018.
- Parakilas, James. *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, 1992.
- Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of musical style in Nineteenth century Europe*. New York: W. W. Norton, 1984.
- Schonberg, Harold C.. *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster, 1987. 윤미재 번역. 『위대한 피아니스트 1』. 파주: 나남, 1986.
- Walker, Alan. *The Chopin Companion*. New York: W. W. Norton, 1973. 김경임 번역. 『쇼팽 연구』. 서울: 태림, 1997.

2. 논문

- 김미옥. “쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들.” 『음악이론연구』 15 (2012): 68-98.
- 박유미. “쇼팽 발라드 No. 4, Op. 52의 구조적 내러티브.” 『음악교수법연구』 16 (2015): 29-52.
- 조우호. “독일문학에 나타난 음악미학의 담론 연구.” 『독어독문학』 111 (2009): 76-103.
- Rothstein, William. "Ambiguity in the Themes of Chopin's First, Second, and Fourth Ballades." *Intégral* 8 (1994): 1-50.
- Skowron, Zbigniew. "In Search of Chopin's Immanent Aesthetic: The

Romantic Background of Some Narrative Elements in the Chosen Ballades." In *Chopin and His Work in the context of Culture: Studies*, vol. 1, edited by Irena Poniadowska, 243-255. Krakow: Poliska Akademia Chopinowska, Musica Iagellonica, 2003.

3. 사전

Brown, Maurice J. E.. "Ballade (ii)." *Grove Music Online*.

<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001885?rskey=1vJJrD>. 2020년 4월 9일 접속.

Harvard Dictionary of Music, edited by Willi Apel. Second Edition.

Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

Wilkins, Nigel. "Ballade (i)." *Grove Music Online*.

<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001884?rskey=1vJJrD>. 2020년 4월 9일 접속.

4. 악보

http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/e4/IMSLP73966-PMLP01649-Chopin_Paderewski_No_3_Ballades_Op_52_filter.pdf. 2020년 4월 9일 접속.

Abstract

A Study of F. Chopin's 《Ballade No. 4, Op. 52》

Yuri Choi

Department of Instrumental Music (Piano Major)

The Graduate School

Seoul National University

This is an analysis of the thematic development methods in 《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》 by Frédéric François Chopin(1810-1849), a nineteenth century Romantic composer.

A ballade was an example of originally free form poetry, a type of literary genre. The ballade, as a musical genre, is derived from the song of French minnesinger in the Middle Ages. It became a popular and significant fixed form through the works of Guillaume de Machaut(1300-1377), an important composer of the Ars Nova style in the fourteenth century.

Afterwards, the ballade was diffused across European countries and matured into its own distinctive style of vocal music. In the nineteenth century, with the contribution of Chopin, it evolved as an independent genre of instrumental music. Chopin's 4 Ballades

were inspired by literature and the Polish poet. Especially, Mickiewicz's poems are closely associated with his ballades. Furthermore, the pieces feature narrative structures developed from the transformation of the themes using various musical techniques in a piece. This descriptive form of instrumental pieces greatly influenced later composers.

《Ballade No. 4 in F minor, Op. 52》, considered the most mature piece of Chopin's ballades, features three main themes: introduction, the first and second themes. The introductory theme appears in different key in the middle of the piece and harmonic progression becomes more colorful. The first theme is transformed and developed with six variations after the exposition: repetition with ornamentation, transformation using fragments and imitation, textural change, combination of motives, imitative counterpoint and ornamentation in the bel canto style with nonharmonic tone. The second theme appears again in key of third degree relationship in the middle of the piece. Also the form of accompaniment changes and the range of notes expands.

This analytical study of the thematic development methods of this piece shows that the method is similar to the technique of Thematic transformation used in the Romantic era.

keywords : Ballade, Chopin, Piano Ballade,

Thematic development method

Student Number : 2018-23396